

El papel de la ironía y la metaficción en *El general en su laberinto*

Pablo García Dussán
Universidad Jorge Tadeo Lozano

El auge de la novela histórica no es más que la respuesta a una demanda nacida del imaginario social actual. En medio de un orden simbólico que autoriza la presencia de ideas contrarias, la novela (ficción) histórica (realidad) no sólo se encarga de desmitificar figuras que son íconos nacionales, sino que su forma y estrategias narrativas comprenden una dinámica idónea a la hora de abrir posibilidades de representación. De ahí que involucren voces y pensamientos restringidos por formas literarias anteriores. De esta manera, aparece lo que en esta nota se ha denominado “nueva propuesta” y que representa, ya no una actitud de denuncia o de ruptura, sino el reconocimiento de la diferencia y la multiplicidad en la realidad social actual.

La ironía presente en la construcción que hace García Márquez de la imagen del general Bolívar, del mito histórico, implica una actitud de ruptura, de contradicción subrepticia frente a lo establecido. El contraste entre la gloria del personaje y la infamia con la que es tratado por sus enemigos, incluido el tiempo, produce un sentimiento de extrañeza que hace tambalear la figura del Libertador dentro del nicho que las historiografías colombiana y latinoamericana han construido para una representación ideal de la libertad y la soberanía. Desde el comienzo de la obra, García Márquez hace manifiesta su intención irónica al proponer una gran paradoja en el epígrafe, que parece sintetizar la desavenencia política entre Bolívar y Santander, su antagonista histórico: “parece que el

demonio dirige las cosas de mi vida” (Carta a Santander, 4 de agosto de 1823). De esta manera, el Bolívar de García Márquez empieza a caer de un pedestal, bellamente adornado y acondicionado, para fortalecerse en una imagen colectiva, al ser reconstruido como una voz que habla desde las orillas del río, desde la vera del camino. El sentido de este epígrafe es de apertura, es decir, invita a mirar desde otro ángulo la historia nacional y la latinoamericana, a través de un desacostumbrado ritual de culto a la figura del Libertador.

La causa del desconcierto que produce la novela descansa sobre un gran pilar: la narración de un Bolívar, que si bien la historiografía registra como enfermo, nunca muestra como derruido, decepcionado o derrotado. Si la novela de García Márquez implica, como sostiene María Cristina Pons, “la memoria histórica del lector, sobre todo si se trata de una figura histórica conocida y se pretende un cierto grado de fidelidad a la Historia documentada” (164), la perceptible incongruencia con el discurso historiográfico, contenida en dicho desconcierto, representa la intención de romper con la familiaridad de la imagen colectiva y tradicional. Ésta se contrasta con una nueva imagen, que surge y se colectiviza a través de la lectura de la novela.

Podría afirmarse que el lector está inmerso en un rito negativo, invertido —de ahí el grado de desconcierto— desde el cual, y a través de un trabajo revelador, contribuye con la desmitificación de un prócer idealizado. Al tiempo se produce la remitificación de otro, contemporáneo en la medida en que es (re)creado desde y para la actualidad. El epígrafe de la novela se convierte en la punta del ovillo que, al ser halada, comenzará a desvanecer el maquillaje que la historiografía ha puesto deliberadamente sobre la figura del general Bolívar.¹

Como se sabe, la ironía es una figura que consiste en dar a entender lo contrario de lo enunciado. La carga negativa, la

¹ Hayden White plantea que el historiógrafo recurre a las formas propias de la narración ficcional (discurso tropológico, la trama), en su intento por ordenar los hechos históricos. Esta acción implica una intención manifiesta en la misma carga tropológica (1992b, 18).

contradicción que encierra esta figura, permanece oculta e incompleta hasta que una lectura exacta la revela y la complementa. Asimismo, como en el caso de la novela de García Márquez, el contraste que implica la burla o la paroja se convierte en un recurso estético, que también satisface una actitud crítica. Encontrar la contradicción es parte de una dinámica de desarrollo que Wayne Booth define como “ironía estable”: aquella que equivale a “una serie limitada de tareas de lectura” (1986, 27). Desde esta perspectiva se puede considerar la ironía como una “necesidad-invitación” a la (re)construcción del sentido. El mismo Booth afirma que:

todo buen lector debe, entre otras cosas, ser sensible a la hora de detectar y reconstruir significados irónicos. Puede disfrutar en esta tarea, como es mi caso, y buscar las ocasiones de hacer una interpretación irónica, o puede tratar de eludir a los ironistas y leer sólo autores que hablen claro . . . (25)

De este modo, es posible ver cómo la ironía se convierte en el recurso estético ideal de la novela contemporánea, si se tiene en cuenta que su forma satisface las necesidades de variada interpretación gracias a la complicidad del lector.² Las múltiples posibilidades de sentido que abre la ironía han llevado a críticos como Jonathan Tittler al análisis de distintas novelas tótem del *boom*, pues considera que esta figura es una presencia fundamental en la ficción y, particularmente, en la narrativa hispanoamericana, hasta el punto de convertirse en su rasgo distintivo en la actualidad (13).³ Este factor subraya la actitud “contestataria” de la no-

² Wayne Booth plantea que la interpretación originada por la ironía encarna un problema “proyectado sobre un mundo en el que son numerosos los críticos que insisten en el valor de las lecturas múltiples, en la ‘interpretación abierta’ de toda la literatura irónica y en la inseguridad e incluso en la relatividad, de todos los juicios críticos” (1986, 27).

³ Cabe mencionar que el mismo Tittler subraya que ciertos sectores de la crítica desdenan la ironía: “hoy, a pesar de haber sido desplazada por los conceptos de la crítica deconstrutiva, la ironía permanece como un factor fundamental en la literatura contemporánea, en la crítica literaria y en la teoría” (11).

vela latinoamericana, y explica la estética deformativa que define la nueva novela histórica del continente.⁴

La ironía no es un recurso nuevo en la obra de García Márquez. Lo llamativo resulta ser que, en *El general en su laberinto*, esta figura representa por antonomasia la crítica al poder, a una clase política dividida y excluyente.

La novela encarna una gran ironía si se considera la sumatoria de tres aspectos en los que el tropo interviene de manera directa: la descripción caricaturesca, exagerada, del general moribundo, acción que recalca su grandeza; la situación política sin salida en la que se encuentra el personaje, en el presente de la narración, y que difiere del pasado glorioso que evoca —circunstancia que señala una solución—; y la intención última de retomar el poder, desde su condición de exiliado, que apunta hacia una reconciliación política. Esta “cadena de ironías” contrasta con la imagen del Bolívar historiográfico, a la vez que construye una salida de la contradicción histórica representada por el laberinto. Como se mencionó anteriormente, el lector cómplice (des)construye la imagen (mítica), haciendo emerger interpretaciones que difícilmente coincidirán con la versión oficial.

De acuerdo con el primero de “los cuatro pasos de la reconstrucción”, sistema que propone Booth en el proceso de transformación de significado que implica la ironía estable, “si lee [el lector] debidamente, no puede dejar de advertir ya esa cierta incongruencia en las palabras o entre las palabras y *algo más* que él sabe” (1986, 36). [el énfasis es mío]

En el caso del lector de *El general en su laberinto*, ese “algo más” tiene que ver, sin duda alguna, con el conocimiento previo de lo referido por la narración. Este factor hace que la novela se convierta en un gran tropo, en una gran ironía sintetizada por las frases: “‘Vámonos’, dijo. ‘Volando, que aquí no nos quiere nadie’” (García Márquez 11); “‘¿Qué nombre le

⁴ Remito especialmente al ensayo “Los contestatarios del poder”, en el que Ángel Rama resalta de manera acertada y visionaria el contra-discurso histórico de la novela latinoamericana, desde la década de los setenta (455-494).

ponemos?", le preguntó. El general no lo pensó siquiera. 'Bolívar', dijo" (105); y "“Carajos”, suspiró. 'Cómo voy a salir de este laberinto'" (266). Estas tres frases constituyen, además, la síntesis de los tres "eslabones" principales de la "cadena de ironías" que he propuesto. En su orden, éstas tienen que ver con la imagen excluida del personaje, con su situación política y con su confinamiento a la soledad (laberinto). En ellas se advierte que es la voz del personaje la que señala estas características. En este punto es propicio señalar el carácter descentrado del personaje, pues ya no es el héroe, y, por ello, debe buscar la acción en el pasado, aspecto condensado en el título de la novela (punta del ovillo).

Con respecto a la figura mítica del laberinto, cabe anotar que su enunciación encierra un opuesto: la salida o la centralización. Como ya se mencionó, a la par de la narración se construye una interpretación que brinda una "salida" del laberinto. Se trata de lo que Booth denomina "identificación" o "cero distancia intratexto", y que Tittler llama "desironía". Puede afirmarse que consiste en la superación de la contradicción, de la ironía o, como prefiero explicarla, en la aparición de la "nueva propuesta".

Se trata de un sentido nuevo que tiene estrecha relación con la voz del autor, del narrador, de los personajes y del lector.⁵ En el caso de la novela de García Márquez, la solución a la sin salida que plantea el laberinto sugiere la unión espiritual, material y política de los latinoamericanos. La metáfora, que puede aparecer como nuevo sentido, se halla en la serie de relaciones amatorias del general. Dentro de éstas se encuentra el erotismo que, aparte de desmitificar una imagen colectiva, pues hace público un aspecto relacionado con el factor humano (la vida sexual), significa unión, reconciliación. Aunque algunas de las relaciones eróticas del general no dejan de ser paradójicas debido a su imposibilidad física, las es-

⁵ Wayne Booth propone un modelo que involucra, en una relación intrínseca, al autor, al narrador, al personaje y al lector, en la resolución de la contradicción que presenta la ironía, y que denomina "identificación" (1961, 155)

cenas amatorias del personaje simbolizan el camino alterno al de la orfandad, o al de “estirpes condenadas a cien años de soledad”.

La fuerza erótica del general es potencial, pues la novela nunca expone la realización del acto sexual. Existe una tensión erótica permanente, circunstancia que resalta la idea de erotismo, de “*sed de otredad*”.⁶ Las relaciones del general con Manuelita Sáenz sólo aparecen como evocación, y su figura, junto con la de su esposa fallecida, encarnan un recuerdo: “nunca habló más de su esposa muerta, nunca más la recordó, nunca más intentó sustituirla” (García Márquez 253). La figura ficcional de Miranda Lindsay, con quien se encuentra mientras ocurre el intento fallido de su asesinato, constituye el símbolo de la salvación por el amor, por el deseo.⁷ Los símbolos más directos alrededor del erotismo como representación de libertad e identificación, se encuentran sugeridos por la mulata Reina María Luisa y por la “joven lánguida”, de “inteligencia sin desbravar”, que parece ser la síntesis de dos culturas y de dos clases sociales.⁸ A la mulata,

el general se la llevó en vilo a la hamaca, sin darle tregua con sus besos balsámicos, y ella no se le entregó por deseo ni por amor, sino por miedo. Era virgen. Sólo cuando recobró el dominio del corazón dijo: “Soy esclava, señor”. “Ya no”, dijo él. “El amor te ha hecho libre”. (56)

El general busca poner de manifiesto su estado deplorable ante la “joven lánguida” enseñándole su cuerpo viejo. Luego, cruzará con ella un par de palabras significativas: ““Te vas

⁶ Octavio Paz afirma que “. . . el erotismo es ante todo y sobre todo *sed de otredad*. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad” (1994b, 20).

⁷ La voz de la cocinera personal del general subraya la necesidad del general por satisfacer su “*sed de otredad*”: “Con lo que le han gustado las mujeres a ese pobre huérfano”, dijo, ‘no se puede morir sin una sola en su cabecera, así vieja y fea, y tan inservible como yo’” (262).

⁸ En la novela se describe a esta muchacha como de unos veinte años de edad, y adornada su cabeza con cocuyos, costumbre indígena que se pondría de moda en la época republicana (184).

virgen', le dijo. Ella le contestó con una risa festiva: 'Nadie es virgen después de una noche con Su Excelencia'" (186).

El contraste entre un cuerpo joven y virgen, y uno desgastado y terminal, anula la dicotomía vida-muerte, pues gracias a la relación erótica ambos llegan a ser uno. Esto lo expresan las palabras finales de cada encuentro, después del cual adquieren reconocimiento público y él parece recuperar su majestad. La presencia más clara en torno a una simbología de la libertad y la unión está dada por la figura de Josefa Sagrario quien sugiere, desde su descripción narrativa, la representación de una custodia:

Se llamaba Josefa Sagrario, y era una momposina de alcurnia que se abrió paso a través de los siete puestos de guardia, embozada con un hábito de franciscano y con el santo y seña que José Palacios le había dado: "Tierra de Dios". Era tan blanca que el resplandor de su cuerpo la hacía visible en la oscuridad. Aquella noche, además, había logrado superar el prodigo de su hermosura con el de su ornamento, pues se había colgado por el frente y por la espalda del vestido una coraza hecha con fantástica orfebrería local. (120)

El sagrario, la caja donde se guardan las hostias, también puede ser la representación de la custodia misma. Las hostias —Cristo sacramentado— simbolizan uno de los siete sacramentos (ritos): la eucaristía, que encarna la comunión con Dios. La comunión es un mensaje, una "nueva propuesta" que se construye a través de la lectura de un pasado de rasgos míticos —el tiempo del erotismo es ahistórico como el de la novela—, propio de las evocaciones de *El general en su laberinto*. Puede representar la salida de una encrucijada histórica encarnada por un Libertador solo y confinado al pasado, cuyo cuerpo se encuentra enfermo. Teniendo en cuenta el presente de la narración, el cuerpo enfermo simboliza la nación fragmentada y, específicamente, el conjunto de naciones latinoamericanas disgregadas tras la Independencia.

En el relato, la paradoja resurge cuando el general descubre que Josefa Sagrario, símbolo de esta unión, ha sido desterrada por él mismo. El lector se encuentra ante una dinámica de prefiguración en donde lo material, el oro, aparece desligado de su inicial y posible representación: Josefa Sagrario. La desunión es sustentada por el mismo personaje de Bolívar y lo arroja de nuevo a la sin salida, a la soledad:

Dejó el cofre de oro donde estaba, mientras se aclaraban las cosas, y no se preocupó más por el destierro. Pues estaba seguro, según dijo a José Palacios, de que Josefa Sagrario iba a regresar en el tumulto de sus enemigos proscritos tan pronto como él perdiera de vista las costas de Cartagena". (121)

El presente de la narración proyecta otro significado, uno paradójico e irónico que va a fundirse con la idea de un Libertador que, después de haber abierto las posibilidades de una patria libre y unificada, posibilita con su exilio el regreso de "patriotas" contrarios a su causa. De esta manera, se ponen de manifiesto tres caminos constituidos por la fragmentación y que refuerzan la construcción de un nuevo sentido. El primero, en voz del narrador, en el presente de la narración, habla de una patria derruida paradigmáticamente después de la Independencia y que parece repetirse en cada estación del último viaje. El segundo, en la voz del personaje, evoca una realidad gloriosa y pasada en contraste con la del presente que recorre. Por último, la intervención directa del autor, posibilidad que le brinda la forma de elipsis, tan cercana a la crónica, y que permite la sentencia del autor: "era el primer golpe de estado en la república de Colombia, y la primera de las cuarenta y nueve guerras civiles que *habíamos* de sufrir en lo que faltaba de siglo" (201) [el énfasis es mío]. Los tres caminos tienen el mismo rasgo: una acentuada ironía pues el sentido, la "nueva propuesta" que surge, es contraria a aquello que se enuncia en principio en los tres caminos. Puede afirmarse que gracias a esta característica existe en la novela la posibilidad de construcción de un sentido último, que sería la síntesis de

los tres anteriores: la comunión de la América Latina (Colombia) de hoy. Se trata del otro extremo del ovillo que se encuentra en la voz del Bolívar ficcional: “el no habernos compuesto con Santander nos ha perdido a todos” (236). Esta frase, que aparece hacia el final de la novela, tiene que ver con la paradoja (histórica) que encierra el epígrafe, si se considera que el desmembramiento de la Colombia del Libertador pudo haber tenido otro desenlace político, de haberse entendido con su antagonista histórico. Así, la “nueva propuesta” que puede construirse con base en esta última frase sería: superar las diferencias nos salvará a todos. Se trata, sin lugar a dudas, de un gran tropo hecho novela, que gracias a su carácter de *mise en abyme* se auto-autoriza para proponer nuevas posibilidades de sentido crítico.

Si se repara con detenimiento en el anterior análisis teórico, se encontrará que la figura histórica se ha remitificado, (des)mitificado y que, a través del discurrir fragmentario de la obra, se ha conformado una imagen histórica diferente, con una traza mítica distinta. Un recorrido por los aspectos míticos de la novela aclarará esta idea. Es conocida la presencia de aspectos mítico-bíblicos en varias novelas de García Márquez; la estructura mítica del tiempo en *Cien años de soledad*, o la versión moderna de la tragedia griega en *Crónica de una muerte anunciada* representan el mejor ejemplo. Sin embargo, *El general en su laberinto* parece sintetizar una dimensión mítica presente en toda la trayectoria narrativa de García Márquez: la soledad, la orfandad de ser latinoamericano. La soledad es abordada por el escritor desde distintas perspectivas: la tragedia, la involución, el incesto, la epidemia, la culpa y la enfermedad. La ligazón al mito es una constante. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz escribe en torno a esta idea: “el doble significado de soledad —ruptura con un mundo y tentativa por crear otro— se manifiesta en nuestra concepción de héroes, santos y redentores” (1994a, 222). Se trata de algo que Paz denomina “dialéctica de la soledad”, la necesidad consustancial al hombre de retirarse y de retornar purificado a su entorno social. Vistos así, la enfermedad y el

enfermo son signos de crisis, de cambio en un pueblo, para el caso, de América Latina.⁹ Dicha necesidad tiene un foco cultural con relación al vestigio mítico de Occidente: la muerte, la enfermedad y la peste como signos de la culpa, signo a su vez del desequilibrio. La alteración del orden (cosmos), cuya principal evidencia está representada por la enfermedad, era la causa del castigo divino (plagas) en la mitología griega. La literatura de García Márquez siempre ha acudido a esta representación mítica como recurso estético, analizado por Jaime Concha al plantear la presencia de la culpa kafkiana en *Crónica de una muerte anunciada*. En su ensayo se lee: “más cerca en esto de Kafka que de la visión cristiana del sacrificio, *Crónica de una muerte anunciada* proclama una culpa ubicua, que a todos contamina. En primer lugar a la víctima” (209).¹⁰

La blenorragia que se propaga por las tropas del general sin que éste se entere, es una de las muchas instancias de sentido que la obra propone a manera de *mise en abyme*. Esta epidemia va a sumarse a la enfermedad crónica que padece el protagonista, resaltando, desde el padecimiento, la soledad, ya no tanto del general, sino de todo un pueblo: “lo que nos tiene jodidos no es la moral, Excelencia”, le dijo. ‘Es la gonorrea’” (García Márquez 237). “Toda la ciudad estaba ya al corriente del riesgo que la amenazaba, y el glorioso ejército de la república era visto como el emisario de la peste” (238). La culpa como signo de una necesidad de cambio, de equilibrio cósmico, hace de esta forma su aparición en la novela. Esta vez, la frase en voz del personaje describe —y descubre—, a la manera de una *gestalt*, la raíz del conflicto: “el no habernos compuesto con Santander nos ha perdido a todos” (236). En adelante, la enfermedad se apodera del símbolo de la libertad, dejando, sin embargo, la frase anterior como posibili-

⁹ Juan Gustavo Cobo Borda define la literatura colombiana como “una cultura sana en un país enfermo” (255).

¹⁰ Pedro Vicario, restaurador del honor perdido de su hermana Ángela, es víctima de una blenorragia. Concha interpreta esta circunstancia como “signo de una falencia en el orden intersexual” (209).

dad de solución, de salida del laberinto. La punta del ovillo resulta de este modo ser otra y la misma. Cualquiera de los corredores-salida es una posibilidad interpretativa.

El Bolívar de García Márquez es dual, es Minotauro y Teseo, héroe y fantasma mal querido. Confinado al laberinto de la memoria, encuentra la salida desde una mirada invertida. Una cita de Octavio Paz precisa esta idea: “los ritos y la presencia constante de los espíritus de los muertos entretejen un centro, un nudo de relaciones que limitan la acción individual y protegen al hombre de la soledad y al grupo de la dispersión” (1994a, 223).

La dinámica de deconstrucción de una realidad (historiográfica) establecida encuentra reflejo en la imagen del laberinto, pues se trata de un discurso que se destruye y actualiza (momento de la “nueva propuesta”) al mismo tiempo.

La idea de “tejer” resalta la concepción de lectura abierta que proporciona el texto. En su análisis sobre el “texto”, Roland Barthes lo define como un “campo metodológico”, es decir, que es en su dinámica discursiva, en su producción. De este modo, el “texto” “llega hasta los límites de la enunciación”, ubicándose “detrás de los límites de la doxa”, con lo que adquiere un carácter “paradójico”. En clara diferencia con la “obra”, el “texto” posee “una lógica metonímica”, “el trabajo de asociaciones, de contigüidades, de trasladados, coincide con una liberación de la energía simbólica . . .” (76).

De esta manera, *El general en su laberinto* proporciona un sentido histórico legítimo desde su construcción.¹¹ Al ser paradojal, la novela-texto comprende una dinámica de volver sobre sí misma, sobre su discurso. Este “entrecrezamiento”, en términos de Ricoeur, pone de manifiesto la forma tropológica que tienen en común ficción e historiografía: “Así se lo dio a entender a Napierski, y así lo dio a entender

¹¹ Djelal Kadir resalta el punto de convergencia que hay entre la ficción y la historia: el lenguaje. “La historia y lo histórico se originan en los hechos —hechos que dependen del lenguaje y de las posibilidades del lenguaje para su concreción. En esta medida, el hecho historiado es poética discursiva, es decir, tropos” (297).

éste en su diario de viaje, que un gran poeta granadino había de rescatar para la historia ciento ochenta años después” (García Márquez 194). Este es el mejor ejemplo de autorreflexión sobre el proceso de construcción del discurso historiográfico y ficcional a través de la metaficción. La voz del autor-narrador hace referencia en el texto a quien le proporcionara la idea de novelar los últimos días del Libertador: Álvaro Mutis.¹² “El último rostro”, cuento de este último, aparece dentro de la obra como el “diario de viaje” rescatado.¹³ De esta manera, la metaficción constituye una autorreflexión y representa la crítica a una dinámica paradojal, que posibilita la interpretación participativa. No existen, por tanto, una propuesta ni una interpretación únicas .

El general en su laberinto no representa una lectura impuesta, y esto constituye la base de una crítica al carácter hegemónico del discurso historiográfico. Su forma metaficcional,¹⁴ su carácter de “texto” y un discurso basado en enunciaciones irónicas y en indicios, dan origen a una propuesta legítima que va desde la periferia hacia el centro. La novela de García Márquez no es un eco de la historiografía, sino una “nueva propuesta” de sentido desde su estructura

¹² En la dedicatoria y en el apéndice, “Gratitudes”, García Márquez reconoce el cuento de Álvaro Mutis “El último rostro” como una de las motivaciones para la creación de *El general en su laberinto*.

¹³ Seymour Menton interpreta como una posible muestra del humor de García Márquez el desfase entre el tiempo histórico del diario y el de la aparición del cuento de Mutis (180 años, en 2010). El desfase resulta ser del propio Menton, si se considera que la incongruencia temporal es una muestra de las posibilidades ficcionales e interpretativas de la historia (171).

¹⁴ Linda Hutcheon acuña el término “metaficción historiográfica”, a partir del cual señala que la novela actual no sólo recurre a estrategias metaficcionales, sino que incorpora la historiografía, abriendo así la posibilidad de contextualizar el pasado en el presente (1998, 118). Uno de los mejores ejemplos de integración racial y social propuestos por la novela se encuentra en la siguiente cita: “uno era distinto: José Laurencio Silva, hijo de la comadrona del pueblo de El Tinaco, en los Llanos, y de un pescador del río . . . La única contrariedad que le causó su condición de pardo fue el ser rechazado por una dama de la aristocracia local en un baile de gala. El general pidió entonces que repitieran el valse, y lo bailó con él” (167).

tropológica, pues la parodia y la ironía son recursos narrativos que sitúan la novela, no como reflejo historiográfico, sino como propuesta autónoma. Esta dinámica rompe la dicotomía historia (realidad)-mito (poesía).¹⁵

La literatura colombiana de final de siglo ya no reviste una actitud abiertamente “contestataria”. En cambio, entroniza un propósito cuestionador en la medida en que saca a la luz instancias de exclusión y particularidades ficcionales presentes en “grandes relatos” como la historia.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.
- Booth, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- _____. *La retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.
- Borsò, Vittoria. “La nueva novela histórica en Venezuela: Denzil Romero o la desmitificación de la Independencia”. *Literatura venezolana hoy*. Frankfurt: 1999. 150-175.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “En un país de poetas, la tradición en crisis”. Karl Kohut (ed.). *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie*. Frankfurt: Vervuert, 1994. 239-257.
- Concha, Jaime. “Entre Kafka y el Evangelio”. *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Vol. 2. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995. 203-209.
- García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. Bogotá: Oveja negra, 1989.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- _____. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge, 1988.

¹⁵ En su análisis de los procesos de desmitificación de la novela *Grand Tour*, Vittoria Borsò escribe: “en efecto, el discurso del narrador, por medio de varias formas de ‘mise en abyme’ desvela una densidad metahistórica, que aun proponiendo ‘otra visión’ de la historia, subraya que está escribiendo historia” (157).

P. García, El papel de la ironía y la metafísica en...

- Kadir, Djelal. "Historia y novela: tramatización de la palabra". *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1984. 297-307.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica latinoamericana*. México: Siglo XXI, 1992.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Bogotá: Seix Barral, 1994a.
- _____. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1994b.
- Pineda-Botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Colcultura/Procultura, 1982.
- Tittler, Jonathan. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Bogotá: Banco de la República, 1990.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992a.
- _____. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992b.